

Yeites de tango

Análisis de gestos musicales y técnicas extendidas en el tango para su utilización creativa y pedagógica

ANDRÉS SERAFINI. BAJISTA Y COMPOSITOR. PROFESOR EN UNQ. EMPA. ESEAM ESNAOLA

Palabras clave: Tango, yeites, efectos, lenguaje

Antecedentes: la institucionalización del tango

El tango atraviesa desde hace algunas décadas una etapa de institucionalización educativa. La creación de la EMPA (Escuela de música popular de Avellaneda, Bs.As. Argentina) en 1986 fue la piedra fundacional de este proceso.¹

Hasta entonces, el lenguaje musical de tango se había transmitido de forma directa entre los músicos a través de la práctica interpretativa. Esta tradición combinaba la oralidad, con la circulación de partituras de editorial del repertorio. A su vez, existía también la enseñanza directa de maestro a alumno, en cualquier caso no institucionalizada ni coordinada.

Como estudiante, y más tarde como músico profesional y profesor, he comprobado durante tres décadas que para la enseñanza del tango, los compositores, intérpretes y profesores, hemos desarrollado una formalización de sus convenciones musicales combinando la transmisión oral con

¹ A partir de allí, aparecieron instituciones públicas que imparten enseñanza de instrumentos aplicados al tango (Orquesta Escuela de tango Emilio Balcarce, Conservatorios Municipales 'Manuel de Falla' y 'Astor Piazzolla' y la creación de las tecnicaturas y profesorado superiores de tango en diversas ciudades argentinas).

la interpretación del legado documental de grabaciones y partituras. Destaca también a partir de la institucionalización, la creación de arreglos y ejercicios con fines didácticos propios de cada profesor o cátedra.

Este proceso de formalización de las convenciones tradicionales del tango ha sido registrado por varios músicos en trabajos pedagógicos propios, con distintos grados de conceptualización y coordinación común. Esta consolidación del lenguaje del tango coincide con su universalización como género musical de estudio y con una creciente demanda interpretativa de repertorio histórico o nuevo. En las últimas décadas, aumentó sensiblemente la cantidad de músicos que se dedican a estudiar y tocar tango profesionalmente en varios países del mundo.²

Este trabajo de investigación intenta contribuir a ese proceso de formalización académica del tango, para lo cual es necesario reflexionar sobre el estado de la cuestión. Nos centraremos aquí en el estudio de la música de tango y su lenguaje, por lo tanto, en el saber de sus intérpretes, arregladores y compositores. No serán objeto de estudio los aspectos que conciernen a la danza, ni a la poesía del tango, excepto referencialmente.

La transmisión del lenguaje del tango

Desde los orígenes del tango hasta la 'década de oro' (1940/50), la transmisión del lenguaje del tango entre músicos funcionó sin interrupción y acompañó la transformación del género de marginal a masivo. Los músicos aprendían el lenguaje y los estilos de sus compañeros y de los directores. El oficio, la tradición y sus innovaciones se desarrollaban directamente en el ámbito profesional. En torno a 1955 comenzó una paulatina retracción del tango como fenómeno masivo, así las fuentes de trabajo mermaron y la cantidad de músicos de tango disminuyó (García Brunelli, 2014: 834). Este fenómeno continuó hasta la década del noventa aproximadamente.

Juntamente con este proceso de retracción, se dieron tres hechos significativos en la práctica musical del tango:

1 - La consolidación de la práctica interpretativa en torno a la partitura.

2 - La mejora en la calidad de las grabaciones de audio.

3 - La aparición de Astor Piazzolla y su 'Octeto Buenos Aires', que proponía su intención de hacer tango 'para escuchar'.³

3 Piazzolla definía su intención en un decálogo para el disco debut del Octeto Buenos Aires... "Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darles otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música".

Estos tres hechos fueron fundamentales para el sostenimiento, supervivencia y posterior desarrollo del tango como género musical pues:

- La partitura, que actuó como soporte de arreglos y composiciones tradicionales, siendo el medio de transmisión de la práctica interpretativa entre generaciones.
- Las grabaciones, que documentaron con más fidelidad y mayor exigencia esa práctica histórica.
- El establecimiento del modelo de compositor propuesto por Piazzolla, que escribía partituras para grabarlas y con fines exclusivamente musicales.

En su retroceso masivo, el tango se replegó en torno a la comunidad que lo cultivaba, compartía y consumía precisamente en grabaciones o partituras, los músicos, bailarines, coleccionistas y oyentes. Sin embargo, entre los cultores nunca se dejó de definir a sí mismo como un género en 'evolución' musical, mas allá de algunas voces que cuestionaran a Piazzolla o fueran más apegadas al tangoailable. El patrón de medida para esa 'evolución', convenido con mayor o menor conciencia por la comunidad musical, fue la complejidad de las partituras y la calidad técnica de sus músicos para interpretarlas.

Historiadores, musicólogos, periodistas y artistas coinciden en que, desde la década del ochenta comenzó un período de universalización del tango (Pelinski, 2000: 41). Este fenómeno se expresó a través de las giras de los espectáculos de 'tango escenario', la enseñanza del tango como danza de salón, el éxito internacional de Astor Piazzolla como compositor y la difusión de estos hechos dada la mayor circulación de información se ha producido con la globalización.

Así en la música, a partir de la década del 90 en Argentina y varios países del mundo, creció el interés por investigar, preservar y desarrollar la práctica de estilos históricos del tango, que resultó en la aparición de nuevos conjuntos, solistas y orquestas. Por primera vez desde el Octeto Buenos Aires, el tango miraba hacia su propia historia y su lenguaje como modelo, e incorporaba en su gran mayoría músicos jóvenes.

La partitura y los estilos

Entre los géneros de música popular, el tango se caracteriza por contener algunos rasgos estilísticos de 'tradición europea'.

Profundizar en ello escapa a este trabajo, pero aquí nos referimos a la utilización de la partitura como documento y medio de transmisión de información musical. Analizaremos sus usos, funciones y sus implicancias en nuestra investigación sobre yeites.

El uso práctico de la partitura aparece en el tango como guía de piano, en los años veinte. En la década del 30, cuando los conjuntos crecen en cantidad de integrantes, nacen las 'orquestas típicas'. La suma de voces instrumentales requería de un orden en la ejecución y la cantidad de orquestas compitiendo por el gusto popular hizo necesaria la búsqueda de estilos propios. Así apareció el arreglo y sustituyó a la práctica interpretativa anterior llamada 'a la parrilla',⁴ que funcionó desde la Guardia Vieja y hasta la época Decareana.

Cabe destacar también que la cantidad de tiempo que las orquestas debían tocar para musicalizar los bailes hacía necesaria la existencia de un repertorio numeroso, variado y con circulación de temas de éxito. Las orquestas comienzan así a diferenciarse unas de otras, por la ejecución de arreglos propios de esos éxitos que el público pedía y que se escribían al estilo de cada orquesta. La partitura fue entonces también el archivo de un repertorio que se volvía demasiado extenso para tocar 'de memoria'.

En el pasaje de la práctica interpretativa espontánea a la arreglada, la partitura nació como una herramienta meramente práctica. La escritura tuvo en principio la función de pautar las alturas y el ritmo de cada instrumento en la estructura formal, consignado a veces indicaciones expresivas, técnicas y agógicas con diferentes grados de precisión. Se puede observar aún en la actualidad una coexistencia de arreglos que van desde una escritura bastante detallada a otra que carece de todo tipo de indicación que no sean alturas, ritmo y forma, que a mi juicio, obedece a diversas razones:

- El director y su estilo: los directores de orquesta en el tango, no siempre fueron arregladores y muchos trabajaron con arreglos por encargo. Así muchas veces, como en la tradición académica, el director era quien imprimía el estilo siendo el primer intérprete de la partitura. Dado que el ritmo, el fraseo y la expresividad fue lo que configuró los estilos orquestales bailables, en los detalles no escritos que cada director iba sumando o modificando, el arreglo se acababa definiendo en la práctica interpretativa.

- Los intérpretes y el estilo: hubo orquestas donde la dirección fue compartida entre los músicos, así cada fila

4 Una forma espontánea de tocar, donde se acuerda previamente la tonalidad y a veces la forma del tema. Las armonizaciones, ritmo, fraseo e instrumentación son improvisadas. En la Guardia Vieja cuando el único instrumento rítmico era la guitarra, los instrumentos melódicos tocaban la melodía alternándose y había muy poca improvisación. La Guardia Vieja se caracterizó por los conjuntos pequeños como dúos, tríos y cuartetos (guitarra, violín y flauta, luego el bandoneón). La época Decariana marca la aparición del sexteto de Julio de Caro en 1927, con piano contrabajo, 2 bandoneones y 2 violines. Es probable que con el crecimiento de los conjuntos en cantidad y diversidad de instrumentos más la consolidación del piano como instrumento armónico de base, la partitura se hiciera necesaria para organizar la polifonía.

⁵ Partitura individual donde se escribe solo lo que debe tocar cada intérprete (del italiano *particelle*).

⁶ Por citar solo algunos de los numerosos casos: Piazzolla y Garelo fueron músicos de Troilo; Plaza y Spitalnik fueron músicos de Pugliese.

instrumental se encargaba de ciertas convenciones (golpes de arco, articulaciones, fraseos). Destacan las escrituras y sobre-escrituras hechas por los intérpretes en las ejecuciones posteriores a la edición o escritura original de las partituras. También es frecuente encontrar grandes diferencias entre score y partichelas,⁵ tanto en la escritura como en la grabación.

- El arreglador y los estilos: al trabajar por encargo el arreglador ponía un sello personal condicionado al gusto del director. Cuando el tango ya era música masiva, circulaba un ‘sonido al estilo de’ cada orquesta. El arreglador trabajaba con conocimiento de como funcionaban esas orquestas y por lo tanto era consciente del grado de precisión en la escritura que ‘convenía’ utilizar, para obtener resultados eficientes. Hay que tener en cuenta que muchas veces los arregladores eran músicos que integraban las propias orquestas para las que escribían.⁶

- Los solistas y el estilo: muchas veces el director, fue también arreglador y casi siempre fue intérprete solista. El hecho de que el director fuera un intérprete, generalmente coincidió con un lucimiento especial del mismo. La escritura y finalmente el estilo se acondicionó a la manera de interpretar de dichos solistas directores, más aún si ellos mismos escribían los arreglos.

Como conclusión a estas cuatro observaciones señalo que fue la práctica interpretativa el elemento común más influyente en la formalización del lenguaje del tango en partitura.

Fueron los intérpretes, sus cualidades, limitaciones e invenciones las que moldearon los estilos y en tal caso, la escritura desarrolló aspectos especulativos más relacionados con la armonía, el contrapunto, la forma y la orquestación.

Documentos, tradición, y habitus

En el tango argentino, las fuentes documentales son muchas, diversas y a veces confusas ante la falta de un trabajo de catalogación coordinado. Tanto el origen como la calidad de las partituras y/o grabaciones pueden distorsionar el análisis pues coexisten manuscritos con partituras editadas, transcripciones con grabaciones de distintas épocas y tecnologías. Dadas las diferencias entre la escritura y su efecto final en la grabación, pueden aparecer errores de concepción, transcripción, edición o interpretación. Debido a estos factores, en la práctica interpretativa del tango y su

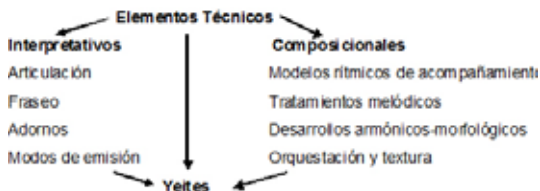
enseñanza se han formalizado ciertas convenciones que no están sólidamente documentadas. Se han transmitido de forma oral, transcripción de grabaciones y finalmente formalizado en trabajo pedagógico.

Sin embargo, a pesar de ese proceso asincrónico, existe una terminología bastante definida de los elementos técnicos del lenguaje del tango que pueden escribirse en partitura. Pero hay ciertos objetos y eventos sonoros singulares que caracterizan y definen al género tango que no están escritos en partitura. Un código tácito en las acciones instrumentales, en los gestos y en algunas técnicas que producen los músicos buscando una expresividad propia. Este punto donde la partitura se convierte en límite es el punto de partida para nuestra tesis. El territorio donde la escritura, la técnica instrumental, la práctica interpretativa y la tradición estilística del tango, hacen aparecer el concepto de yeite.

El musicólogo Ramón Pelinsky describe los yeites como modalidades idiomáticas de interpretación interiorizadas por la competencia del intérprete. Constituyen maneras concretas de ejecutar que responden a un *habitus* del intérprete (Pelinsky, 2008:48). Antes de profundizar en los yeites presento una clasificación de los elementos técnicos del lenguaje del tango de uso corriente para definir nuestro marco teórico.

Elementos Técnicos del lenguaje de tango

Existe una cantidad importante de elementos y acciones del lenguaje del tango con nombres y escritura formalizada. Aquí pretendo definir y organizar este conjunto de conocimientos, para luego profundizar en los yeites.



- Interpretativos: provienen de la práctica interpretativa, afectan al músico como ejecutante individual y son de carácter expresivo. Pueden estar escritos o ser ejecutados espontáneamente por el intérprete.

- Articulación: acentos, staccato, tenuto, suelto o ligado entre otros.
- Fraseo: procedimientos de aumentación o disminución rítmica de la melodía.

- Adornos: ornamentación melódica de origen barroco, clásico, romántico, jazzístico.
- Modos de emisión: afectan el timbre del instrumento: trémolo, sul ponte, media voce, falutado, vibrado, entre otros.

- Composicionales: provienen del arreglo como organizador del ensamble instrumental, son de origen especulativo y escritos en partitura con carácter previo a la interpretación.

- Modelos rítmicos de acompañamiento: formas de percudir la armonía en el tiempo (marcato, síncope, 3-3-2, etc.).

- Tratamientos melódicos: melodías rítmicas o expresivas (articulación)

- Desarrollos armónico-morfológicos: el tango heredó de la música tonal la relación estructural entre armonía y forma (modulaciones, desarrollos)

- Orquestación y textura: el crecimiento de la paleta instrumental aportó históricamente a la mayor diversidad textural. (Solo, soli, tutti, pasajes, homofonía y polifonía).

Los elementos técnicos composicionales son formalizaciones bastante extendidas y que con poco conocimiento del lenguaje del tango podrían ser tocadas o escritas por músicos que no fueran del género. Si bien hay desarrollos creativos autóctonos en la composición y los arreglos de tango, son los elementos del lenguaje que más se apegan a la música de tradición académica clásico-romántica.

Los elementos técnicos interpretativos requieren un cierto conocimiento del momento y la manera en que deben ser operados espontáneamente. Si están escritos, hay diversos grados de precisión dependiendo del arreglador. Cuando se evita escribirlos es por diversas razones: dar libertad al intérprete, resolverlo en la práctica instrumental conjunta, no dificultar la lectura o por displicencia del arreglador. Más allá de esto, si aparecen escritos con todo detalle, no escapan del uso común en la escritura clásica, ni en las técnicas de ejecución tradicional.

Los yeites de tango

Sin dejar de ser elementos técnicos, los yeites tienen un menor grado de formalización tanto en su denominación como en la grafía, si es que aparecen en partitura. Sus formas de ejecución están más cerca de lo gestual que de un conjunto de técnicas

definidas por los músicos de tango. Son el verdadero campo de autonomía expresiva de los intérpretes y es donde se puede encontrar el concepto de improvisación tanguera, en el sentido de que cada ejecución depara una interpretación renovada y espontánea de estos elementos.

Para comenzar nuestra investigación vamos a por el significado de la palabra yeite en un diccionario de lunfardo porteño (Gobello, 1982: 230)

YEITE. Pop. Ganga, negocio ventajoso en relación con el poco trabajo que cuesta. Del Portugués geito: aptitud, disposición natural para alguna cosa.

Para nuestro trabajo propongo una definición propia: los yeites son una forma exclusiva y diferente de ejecución de ciertos elementos del lenguaje musical, por parte de los músicos de tango. Es una destreza instrumental, una aptitud para tocar en un estilo de tango, eventos previamente escritos, pautados o improvisados. Son gestos instrumentales creados por el hábito de tocar con músicos que comparten el género, operan de tantas y tan diversas maneras en la espontaneidad de la ejecución, que de ser escritos en partitura pueden dificultar la expresividad de los intérpretes. Escritos o improvisados, se debe conocer el 'código' para interpretarlos, o sea para emitirlos y recibirlos.⁷

En principio propongo tres grupos de yeites con terminología de uso frecuente:

- Efectos: de percusión, melódicos o armónicos obtenidos con técnicas extendidas.
- Matices: reguladores de dinámica, modulan la intensidad, crescendo, disminuyendo, etcétera.
- Rubato: reguladores de tempo, modulan la velocidad del pulso, acellerando, ritenutto, etcétera.

Los reguladores de tempo y dinámica se usan en el tango como en cualquier otro género, pero son yeites en la medida que no están escritos en la partitura o carecen de precisión gráfica. Esto hace que en la práctica interpretativa sean el director o los solistas los que interactúan para que el ensamble consiga un resultado homogéneo con cada interpretación.

Los efectos, sin embargo, aportan un contenido sonoro y unas formas de ejecución que no provienen de la 'tradición instrumental' barroca, clásica y romántica en las que el tango basa su lenguaje. Muchos de ellos son de uso común desde los orígenes del tango y no provienen de influencias posteriores que el género recibió de otros lenguajes.⁸

7 El tema de la recepción queda planteado aquí como una pregunta secundaria que será abordada en las lecturas preliminares de la tesis, para definir su alcance dentro de su enorme marco teórico propio. Partimos de la creencia que para interpretar el código, el oyente de tango debe tener ciertas competencias en el género.

8 Como por ejemplo del Jazz o de la música contemporánea.

Los efectos de tango

9 Idem 18

Son eventos sonoros que se obtienen con técnicas instrumentales extendidas propias del género tango. Pueden nacer de la iniciativa espontánea de uno o varios músicos, como también estar escritos con variada precisión en la partitura. Los efectos requieren de un conocimiento previo del resultado sonoro a obtener, que es exclusivo del habitus⁹ de los músicos de tango.

El efecto tiene un origen histórico interpretativo y se ha transformado en composicional a través de su uso en la partitura. Proviene puramente de la práctica instrumental y es de carácter espontáneo, habiendo alcanzado diversos grados de convención gráfica que no representa en ningún caso su complejidad. Tiene diversidad de funciones en el tango y es un complejo simbólico integrado por:



Esta representación se basa en el necesario conocimiento previo del efecto como objeto sonoro resultante. El nombre y la grafía son representaciones simbólicas que no describen la acción instrumental. Por lo tanto es condición previa del intérprete, el conocimiento cultural exclusivo y genérico del tango para saber que sonido deberíamos obtener al ejecutar un efecto. Las funciones que tiene el efecto en la interpretación le confieren categoría de evento, dados los diferentes grados de resultado interactivo entre el discurso musical y su performance.

Material: previo a su ejecución hay una concepción colectiva en torno a su nombre, objeto sonoro pretendido y grafía utilizada.

Nombre: existe una concepción previa del efecto que viene de su nombre, para el cual se usan las onomatopeyas o imágenes sonoras. (Ejemplos: 'chicharra'¹⁰ para una acción particular del violín que emula el sonido de ese insecto,¹¹ 'rezongo' para la ejecución de un intervalo simultáneo de 2a menor en el registro grave del bandoneón). Incluyo aquí a modo de ejemplo una lista de efectos más característicos del tango con sus nombres:

- Violín: chicharra, látigo, tambor, gato, guitarrita, arrastre.

10 Tocar el violín en la 3era cuerda sub ponticello (entre el puente y el cordal), aplicando gran presión con el arco.

11 Los cicádidos, conocidos vulgarmente como cigarras o chicharras son una familia de insectos del orden Hemiptera. Las cigarras pueden vivir tanto en climas templados como tropicales. La frecuencia de la vibración o canto que emite una cigarra puede llegar a los 86 Hz. <https://es.wikipedia.org/wiki/Cicadidae>.

- Bandoneón: rezongo, arrastre, vómito, percusión (caja y/o teclas).

- Contrabajo: alevare, arrastre, silbido, strapatta, percusión (bombo, cordal, tapa, faja).

- Piano: alevare, campana, cluster, segundas menores a contratiempo.

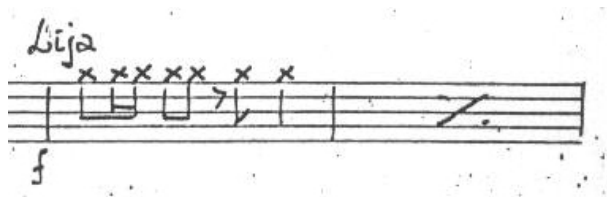
- Guitarra: bongó, glissando, arrastre, mugre o disonancia.

- Vcello: sirena, arrastre, conga.

Objeto: si bien en la práctica interpretativa del tango hay una concepción colectiva y tácita acerca del sonido de cada efecto, también hay una dosis de aleatoriedad asumida dada la diversidad de sonidos resultantes posibles. Esta diversidad tiene que ver con la singularidad de la ejecución en cuanto a ejecutante, época, estilo y cualidad de los instrumentos usados. De hecho, no existen indicaciones en las partituras sobre cómo obtener los efectos, ni escritura que represente con precisión aspectos como el timbre o la altura de algunos.

Ej.: Decarísimo (A. Piazzolla)

lija o chicharra (violín) : indicación de ritmo, la altura es aleatoria.



Símbolo: existe una convención no muy precisa en torno a los símbolos para escribirlo en partitura y a los usos funcionales de los efectos. La grafología utilizada es convencional, se utilizan símbolos diversos y poco descriptivos. En general para los efectos percusivos se escribe el nombre del efecto y si se quiere indicar el ritmo se usan plicas y notas sin altura definida (cabezas de cruz), sobre el mismo pentagrama en el que se escriben las notas convencionales.

Ej.: Tristeza de un doble A (A. Piazzolla) dos escrituras semejantes para efectos distintos.

tambor (violín)

percusión (bandoneón mano izquierda)



Gesto: el gesto interpretativo contiene tres elementos:

Acción Técnica (in): es la acción instrumental para la obtención del efecto. Cada efecto tiene una técnica de ejecución que implica acciones instrumentales y/o corporales diversas. Muchos de los efectos pueden tomarse como una técnica extendida al uso de la música contemporánea, ya que implican la ejecución de partes no convencionales del instrumento. Algunos implican el uso de sonidos no temperados, percusiones sobre superficies del instrumento, alturas micro tonales, o reguladores de frecuencia y tempo no pautados.

Ej: Adiós Nonino (A.Piazzolla)

Cluster (mano izquierda piano)



Nota de autor: a pie de página en el score el consigna para este efecto: “Golpear con el puño cerrado en las notas más graves”.

Evento (out): el objeto sonoro resultante es eventual en el contexto musical, por sus diversos usos y funciones performativas. Hay una libertad preconcedida a los solistas en la funcionalidad y utilización de los efectos. En las partituras modernas se observa mayor precisión en las indicaciones del tipo de efecto a utilizar y su rítmica, pero es finalmente el intérprete quien lo adaptará al uso funcional de cada contexto. A veces solo se consigna la función a ejecutar, por ejemplo se puede encontrar un fragmento de partitura con una indicación que dice ‘percusión’ o ‘ruidos’, dando total libertad al intérprete para elegir tanto el tipo de efectos a usar como el ritmo de uso.

Ej: Adiós Nonino (A.Piazzolla)

Ruidos (violín)



Conclusiones

Esta es la presentación del comienzo de una investigación académica en forma de tesis doctoral. Mi pretensión en esta ponencia ha sido mostrar sólo el comienzo del trabajo como una nueva investigación en curso. Es nueva, pues hasta el momento los yeites de tango han formado parte de un acervo musical poco definido y estudiado. Hasta el momento soy consciente de que mis preguntas de investigación me llevarán a tareas de análisis de partituras, grabaciones, videos, textos históricos, periodísticos y entrevistas personales. Con respecto al marco teórico, en esta ponencia he enunciado poco, pues es allí donde el trabajo me sobrepasa actualmente. Hasta donde comprendo, abarcaremos disciplinas como los estudios sobre música popular urbana, la teoría de la interpretación, la semiótica musical y la composición contemporánea. Mi pretensión es develar aspectos profundos que componen un saber musical práctico, colectivo y añejo, de múltiples ramificaciones cognitivas. Estudiamos entonces un conjunto de elementos de una práctica interpretativa de origen popular con herramientas analíticas de la investigación académica, para su aplicación con fines artísticos y pedagógicos.

Bibliografía

García Brunelli, Omar (2014). "Tango". En Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume IX. Bloomsbury Publishing Plc, UK.

Gobello, José (1982). Diccionario Lunfardo. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.

Pelinsky Ramón (2008). "Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística". En García Brunelli, O. (comp.) Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Pelinski, Ramón (2000). "Tango nómade. Una metáfora de la globalización". En Pelinski, R. (comp.). El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Corregidor.